



MATERIAIS PARA O FIM DO MUNDO 11

Libretos

FICHA TÉCNICA

TÍTULO

LIBRETOS

MATERIAIS PARA O FIM DO MUNDO – 11

Dezembro de 2018

PROPRIEDADE E EDIÇÃO

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA

WWW.ILCML.COM |

VIA PANORÂMICA, S/N

4150-564 PORTO

PORTUGAL

E-MAIL: ilc@letras.up.pt

TEL: +351 226 077 100

CONSELHO DE REDACÇÃO DE LIBRETOS

DIRECTORES

ANA LUÍSA AMARAL

ANA PAULA COUTINHO

GONÇALO VILAS-BOAS

ROSA MARIA MARTELO

ORGANIZADOR DO LIBRETO Nº 20

PEDRO EIRAS

AUTORES

CRISTINA RAMOS

HUGO MONTEIRO

RUI MESQUITA

ASSISTENTE EDITORIAL

LURDES GONÇALVES

CAPA

Hieronimus Bosch, *Ascensão dos Abençoados*, cca. 1505-1515 (pormenor)

PUBLICAÇÃO NÃO PERIÓDICA

VERSÃO ELECTRÓNICA

ISBN 978-989-99999-9-2

DOI: 10.21747/9789899999992/fimdomundo11

OBS: Os textos seguem as normas ortográficas escolhidas pelos autores. O conteúdo dos ensaios é da responsabilidade exclusiva dos seus autores.

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2018

Esta publicação é desenvolvida e financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Programa Estratégico “UID/ELT/00500/2013” e por Fundos FEDER através do Programa Operacional Fatores de Competitividade – COMPETE “POCI-01-0145-FEDER-007339”.



UID/ELT/00500/2013



POCI-01-0145-FEDER-007339



Nota de abertura

No dia 21 de Dezembro de 2012, a expectativa de um fim do mundo – tão espectacular quanto improvável – foi vivida à escala planetária. Entre terrores genuínos e um irónico ambiente de festa, a data fatídica passou sem incidentes, e profecias de novas datas para uma destruição do planeta começaram imediatamente a surgir.

O que é o fim do mundo? Um juízo universal da humanidade, conforme dizem os textos vetero- e neotestamentários? Uma catástrofe ecológica, global e iminente, provocada pelo homem? A alegoria de um mundo que perdeu as suas (meta)narrativas, vogando sem verdade e sem destino, após Auschwitz e Sarajevo? O pretexto para a sedução do espectáculo, entre filmes-catástrofe e um delicioso imaginário da destruição? Ou o confronto de cada qual com a sua morte própria? Por que nos fascina e aterroriza este tema milenar, nunca resolvido – e o que temos a ganhar com a exploração do nosso próprio terror?

Para estudar o imaginário do fim do mundo, o Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa organiza, desde 2013, uma série de seminários abertos, coincidindo com os equinócios e os solstícios. Os libretos *Materiais para o Fim do Mundo* recolhem alguns ensaios apresentados nesses seminários, ou textos afins. Neste décimo-primeiro libreto, Cristina Ramos define a poética de Ana Cristina Cesar a partir de uma «melancolia existencial», conceito que problematiza a partir de autores como Aristóteles ou Walter Benjamin, para observar a constituição de um imaginário de fim do mundo pessoal, «como a vela que se apaga»; Hugo Monteiro parte de uma reflexão sobre os próprios Seminários do Fim do Mundo, interrogando não só as ideias de fim e mundo, mas também a sua dizibilidade, o contexto de um seminário, as possibilidades da ficção – num jogo de escritos e pós-escritos, didascálias, fragmentos diarísticos, e a convocação ética do outro; e Rui Mesquita avalia a substituição de um modelo de *hantologie* derridiana, que descrevia a crise e a permanência espectral do marxismo, por um modelo de *realismo capitalista* segundo Mark Fisher, com os seus diversos fins do mundo: da organização, do indivíduo, da imaginação.

Pedro Eiras

Não finja mais que o fim é outro:
a melancolia como pulsão apocalítica na poética de Ana Cristina Cesar

Cristina Ramos

Universidade do Porto

Resumo: Abordando a melancolia vivencial enquanto instigadora do ímpeto comunicativo do signo estético e da pulsão apocalítica autodestrutiva, este ensaio procura examinar algumas das implicações da dor patente na poética de Ana Cristina Cesar, e propor, a partir dessa leitura, a perspetivação de um fim do mundo individual.

Palavras-chave: melancolia, dor, fim do mundo, Ana Cristina Cesar

Abstract: Approaching the existential melancholy as an instigator of the communicative impetus of the aesthetic sign and of the self-destructive apocalyptic urge, this essay seeks to examine some of the implications of the sorrow expressed in Ana Cristina Cesar's poetics and to propose, from this reading, the prospect of an individual end of the world.

Keywords: melancholy, sorrow, end of the world, Ana Cristina Cesar

o terror (...) me apertou a garganta para que o mundo não pudesse
[ouvir meu grito (o mundo! o mundo! o mundo!...)]

Vinicius de Moraes

e pensei: o mundo despençou
quem teria a chave?

Ana Cristina Cesar

Não pretendo, neste ensaio, abordar um *fim do mundo* concreto, palpável, calculado com base em teorias mais ou menos surpreendentes, sustentadas ou pretensiosamente exatas, mas o *fim de um mundo* interior – o de Ana Cristina Cesar –, que se foi desmoronando, angústia após angústia, inquietação após inquietação, como a sua poética e a sua própria vida revelam progressivamente.

Também não procuro centrar este estudo no trágico dia 29 de outubro de 1983 – data em que a poeta cedeu ao pesar depressivo e colocou termo à sua breve existência, atirando-se de uma janela do apartamento dos seus pais, em Copacabana, rumo ao abismo.

Mais do que destacar-se enquanto jovem suicida, que almejou “desaparecer, sumir, evaporar / Desta terra louca” (Cesar 2013: 141), Ana Cristina Cesar sobressai pelo seu trabalho poético “muito construíd[o], muito penos[o]” (Cesar 1999b: 271), que não só espelha o seu desajuste face ao mundo que a rodeava, como evidencia a sua constante preocupação com o deteriorar do seu universo psicológico e as sucessivas tentativas de o reerguer.

Ressalve-se desde já que, embora a autora de *Cenas de Abril* tenha vivido parte da sua existência num clima temível devido à Guerra Fria e à ameaça de uma iminente devastação nuclear, a apreensão face a um conflito armado de grande escala e com efeitos incomensuráveis é residual na sua poesia. Assim, não obstante a poeta asseverar que lhe “dá horror o papo de guerra [e] os folhetos com instruções de abrigo antiatômico” (Cesar 1999a: 293), esta problemática parece não ter expressão relevante quando comparada com as perturbações causadas pelo prenúncio de um apocalipse interior, decorrente da “tropical melancolia” (Neto 2004: 124) que sempre a acompanhou.

Partindo destas premissas, é na esfera de uma melancolia existencial, precursora quer do ímpeto comunicativo desta poesia quer do impulso apocalítico autodestrutivo, que tenciono situar a produção lírica da poeta descendente da linhagem saturnina e influenciada pelas leis desse astro que lhe impôs a “força da inteligência e da contemplação”, como evidenciou Walter Benjamin (2004: 155).

O trabalho lírico da autora de *A Teus Pés* encontra-se intrinsecamente ligado a um desejo premente de comunicação (evidenciado nos benefícios da eventual catarse da pesadosa experiência que abala o eu poético), que se assume, igualmente, como adjuvante da “maladie de l’âme” – aludindo à concepção de Jackie Pigeaud (1989) –, que afeta o seu espírito desassossegado e o conduz a uma neurose com fortes danos emocionais; isto é, metaforicamente, a um fim do mundo individual.

A questão da melancolia é transversal a várias formas de arte e áreas do conhecimento e é, *lato sensu*, tão antiga quanto o próprio ser humano. A secção XXX, 1 dos *Problemas* atribuídos a Aristóteles expõe, desde logo, uma preocupação não só com o fenómeno das suas múltiplas expressões, mas também com as suas espécies e os seus efeitos, nos diversos tipos de homens: “Pour quelle raison tous ceux qui ont été des hommes d’exception, en ce qui regarde la philosophie, la science de l’État, la poésie ou les arts sont-ils manifestement mélancoliques [...]?”, inquiriu o supramencionado autor (Aristóteles 1988: 81).

Não pretendo levar a cabo uma reconstituição teórica exaustiva deste conceito semanticamente complexo, pois desviar-me-ia do meu objetivo primeiro. Todavia, não posso deixar de frisar que, recorrendo à etimologia, a noção de melancolia aponta para um humor que, em falta no organismo, mas sobretudo em excesso, era prejudicial para o indivíduo – como cria Hipócrates e conforme enfatizou Aristóteles, estabelecendo um paralelismo entre os efeitos do excesso de vinho, no corpo do ser humano, e as consequências da presença de um elevado teor de bílis negra (cf. *idem*: 89).

Além disso, o conceito não se prende só com uma enfermidade bem definida (que remete para o desequilíbrio dos quatro humores presentes no corpo) mas também com um desconforto que pode ser equacionado, poeticamente, como um “não sei quê, que nasce não sei onde, / vem não sei como, e dói não sei porquê” (Camões 1971: 205).

Tome-se o seguinte trecho de um poema de Ana Cristina Cesar, onde o eu lírico expõe dificuldades em definir esse pesaroso estado de espírito que o abala e que desafia constantemente o seu equilíbrio emocional, aproximando-o da falência:

É como a vela que se apaga,
E a fumaça sobe e se atenua.

(...)

Para quê tanta dor?,

pode ler-se em “Esvoaça... Esvoaça...” (Cesar 2013: 139). O poema inicia-se com uma comparação que estabelece uma relação com o incomunicável: *é como, é semelhante a*. Não obstante estas tentativas de aproximação ao real, mantém-se a impossibilidade de o sujeito poético se exprimir de forma assertiva, o que exponencia o seu sofrimento e adianta o seu relógio do apocalipse pessoal, uma vez que, na sua perspetiva, “[a]ngústia é [precisamente] fala entupida” (*idem*: 244).

Melancólica na sua essência, Ana Cristina Cesar, num átimo, afirmava que estava “com umas ganas horríveis de escrever” (1999a: 62) e, no instante subsequente, revelava a necessidade de voltar aos seus “cadernos terapêuticos”, para purificar-se do pesar que a impelia à fuga em frente para o abismo psicológico:

Preciso começar de novo o caderno terapêutico. Não é como o fogo do final. Um caderno terapêutico é outra história. [...] É um papel que desistiu de dar recados. [...] Nele eu sou eu e você é você mesmo. [...] Digo tudo com ais à vontade (Cesar 2013: 123).

Ainda a este propósito, note-se que a poeta enfatiza numa carta endereçada a Cecilia Londres que, por vezes, “a literatura dói” (Cesar 1999a: 164), como se o poema fosse “antes de tudo um inutensílio” para abolir a dor, valendo-me agora das palavras de Manoel de Barros (2010: 182). Para o poeta mato-grossense, o verso denota de modo peculiar o sofrimento do eu lírico perante o objeto estético por si elaborado. O “inutensílio” parece ser, neste âmbito, uma metáfora não só para expressar a dor do sujeito, mas também para asseverar que o que pode ser considerado inútil pelo “outro”

é, na verdade, fundamental para o eu poético poder exprimir-se e expor o seu estado da alma.

Retome-se agora a breve contextualização da noção de melancolia para frisar que, segundo Aristóteles (1998), nos seres vulgares a ação da bÍlis negra em excesso pode constituir somente uma enfermidade físico-psicológica, mas nos homens de excelência a manifestação desse humor confere uma aptidão exaltada para empreender diversas ações capazes de distinguir um espírito criador grandiloquente dos comuns mortais.

Com a progressão dos conhecimentos médico-científicos, os desequilíbrios que se julgava possuírem uma qualquer relação com o humor melancólico foram enquadrados no âmbito da Psicologia Clínica e da Psicanálise – por autores como Sigmund Freud (1959: 152-170); mais uma vez, a arduidade de definir concretamente o conceito levou a que ele fosse substituído por outras noções como “depressão” ou “neurose depressiva” (Amaral 1992: 124).

Esta problemática contribui para o exponenciar da dor do sujeito, conduzindo-o ora subtil ora evidentemente à noção de finitude e ao desejo último de autoaniquilação. Vejam-se alguns exemplos. Cito na íntegra o poema “Fisionomia”:

Não é mentira
é outra
a dor que dói
em mim
é um projeto
de passeio
em círculo
um malogro
do objeto
em foco
a intensidade
de luz
de tarde
no jardim
é outra
outra a dor que dói (Cesar 2013: 230)

A premissa inicial “Não é mentira” não impele a um compromisso com o real, mas à esfera da verosímil confissão da poeta; porém, as expectativas do leitor que apenas tencione encontrar a autora empírica no poema saem defraudadas, devido ao fingimento e à sua incapacidade de comunicar verdadeiramente o sofrimento de que é vítima. Assim, o poema alicerça-se sobre a incapacidade de elaborar uma enunciação precisa da dor – o que contribui para a diminuição da força anímica do eu lírico – e, paradoxalmente, sobre a necessidade de o fazer. O próprio texto poético parece reescrever-se, de modo veloz, a cada imagem mental que fornece ao recetor, uma vez que, como frisou Viviana Bosi, a “urgência [da reescrita voraz] transmite a impressão de que o poema é testemunho do ‘fogo do final’” (2013: 427).

Se “é outra / a dor que dói”, embora o sujeito poético não consiga exprimi-la, parece estar constantemente a desafiar-se a fazê-lo, acrescentando novas metáforas que visam a concretização da dor e tentando evitar a aproximação progressiva a um cenário de devastação interior. Esse pesar “é um projeto / de passeio / em círculo”, mas é também “um malogro / do objeto / em foco” e ainda “a intensidade / de luz / de tarde / no jardim”. Destarte, Ana Cristina Cesar demonstra que não há unicidade na dor do *ego* verbal, que se expressa emotivamente e tenta *dar a ver* (graças à componente imagética do poema) e *dar a ler* o seu sofrimento, buscando a catarse possível. Este sujeito parece estar “muito compenetrado no seu pânico” (Cesar 2013: 56) e a escrita revela-se como o mais direto meio para comunicar a angústia. Neste âmbito, também o constante pensamento votado a essa dor impele o eu lírico à constatação final que convoca o início do poema, encerrando o ciclo que começou a ser desenhado nos primeiros versos: “é outra / outra a dor que dói”.

Talvez se possa relacionar a dor poética indizível e despoletada pela melancolia criadora com dois outros pesares: um primeiro, que se materializaria no *pathos* decorrente do pensamento e da reprodução mental da angústia (que opera como “tatuagem” do eu e o sobrecarrega até à sua implosão emocional); e um segundo, que proviria da primeira razão possível, segundo George Steiner (2015: 15-18), para a “tristeza do pensamento”. Isto é, suspendendo o mecanismo do pensamento e escutando-o, encontrar-se-ão dúvidas e frustrações que, de seguida, aflorarão no consciente, contribuindo para a autoaniquilação.

Abro um parêntese para realçar uma perspetivação distinta da dolência e um outro modo de a abolir. No poema “Final de uma ode”, o sujeito poético alude claramente à problemática da heteronímia, que neste quadro concreto pode operar de modo dúplice: pode, por um lado, ser o foco salvífico para o *eu* melancólico; por outro, conduzi-lo à ruína psicológica. No trilha desta afirmação, esse sujeito fragmentário parece reclamar a mesma particularidade que Walt Whitman realçou:

Do I contradict myself?
Very well then I contradict myself.
(I am large, I contain multitudes.). (2003: 146)

Leia-se um excerto do poema:

ai que outra dor súbita, ai que estranheza e que lusitano torpor me atira de braços abertos sobre as ripas do cais ou do palco ou do quartinho. Quisera dividir o corpo em heterónimos – medito aqui no chão, imóvel tóxico do tempo. (Cesar 2013: 21)

Julgo ser notório o facto de também o sujeito lírico desejar distribuir-se por várias entidades, como se, parafraseando Sá de Miranda (1960: 8), consigo se tivesse desavindo, e, por isso mesmo, estivesse em perigo, à mercê da sua inquietude aniquiladora. Na incontornável carta relativa à origem dos seus heterónimos, Fernando Pessoa refere que essa génese tinha que ver com os sintomas patológicos que o afetavam: “[c]omeço pela parte psiquiátrica. A origem dos meus heterónimos é o fundo de histeria que existe em mim” (2006: 205-206), e destaca: “[s]eja como for, a origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação” (*idem*: 206). Creio que esta mesma tendência está na base do desejo de fragmentação do eu poético presente em “Final de uma Ode”. Não se descure, a este respeito, a conceção de melancolia enquanto enfermidade, que contribui para o estreitar da ligação da mundividência patente no poema com a perspetiva exposta pelo poeta português. A propósito desta dispersão do *eu*, Tiago Sousa Garcia enfatiza que as referências a Pessoa e Campos “fazem de ‘Final de uma ode’ um poema que busca a libertação do *self* de si próprio através da multiplicação do ser; o sujeito busca a divisão heteronímica, mas essa divisão falhou” (2010: 59), pois a

melancolia do sujeito não se dissipa, prevalecendo o estatismo e o sofrimento destrutivo do *eu* – “medito aqui no chão, imóvel tóxico do tempo”.

Regresse-se a “Fisionomia”: a tonalidade melancólica vai-se adensando com a progressiva retificação de imagens aproximadas da dor que, a cada passo, parece sempre ser outra e outra, ainda. Penso que essa mesma intransmissibilidade pungente do sofrimento abstrato é a principal fonte potenciadora da tensão dramática do *eu*, que o impele ao seu próprio apocalipse. Como salientou George Steiner, “[p]ensar [a dor] é ficar aquém, é chegar a algum lado ‘irrelevante’” (2015: 32) para exorcizá-la, libertar-se dela e evitar o colapso.

Por fim, julgo que as sensações de dor experimentadas pelo sujeito face ao seu fim do mundo individual se podem aproximar de emoções vividas perante um objeto que se enquadre na categoria estética do sublime. Quero dizer, então, que ao “administra[r] a tristeza sabiamente”, conforme salientou Ruy Belo (2014: 162), Ana Cristina Cesar abandona o sujeito poético das suas composições à mercê dos efeitos da melancolia, que o abala psicológica e fisicamente, imprimindo-lhe uma forte tensão interior que o conduz a uma experiência de terror apocalíptico ficcionado. Edmund Burke sintetiza:

[t]endo considerado o terror como gerador duma tensão anormal e de certas excitações violentas de nervos, depreende-se facilmente do que acabámos de afirmar que tudo o que é propenso a produzir uma tensão dessa natureza necessariamente dá origem a uma paixão semelhante ao terror e, conseqüentemente, deverá ser uma fonte do sublime, mesmo que não esteja ligado a nenhuma ideia de perigo. (2013: 158)

O “pessimismo racional”, para o qual chamou a atenção Walter Benjamin (2004: 147), bem como a impossibilidade da existência de uma “saída de vida” (Cesar 2013: 289) perseguem o sujeito. Assim, este fica circunscrito a pensamentos dolorosos que tenta (frustradamente) expressar através da experiência poética, que medeia a comunicação com o recetor, mas não evita que este mundo se desmorone enquanto o *eu* lírico “grit[a] verdades nos ouvidos, no último momento” (Cesar 2013: 245).

Não finjamos mais que o fim é outro. (idem: 202)

Bibliografia

Amaral, Fernando Pinto do (1992), “Na órbita de Saturno: um ponto de vista sobre a melancolia e as suas relações com alguma literatura”, in *Na Órbita de Saturno*, Lisboa, Hiena, 117-148.

Aristóteles (1988), *L’Homme de Génie et la Mélancolie*, trad. Jackie Pigeaud, Paris, Rivages.

Cesar, Ana Cristina (1999a), *Correspondência Incompleta*, São Paulo, Ática.

-- (1999b), *Crítica e Tradução*, São Paulo, Ática.

-- (2013), *Poética*, São Paulo, Companhia das Letras.

Barros, Manoel de (2010), *Poesia Completa*, Alfragide, Caminho.

Belo, Ruy (2014), *Todos os Poemas*, Porto, Assírio & Alvim.

Benjamin, Walter (2004), *A Origem do Drama Trágico Alemão*, trad. João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim.

Bosi, Viviana (2013), “À mercê do impossível”, in Ana Cristina Cesar, *Poética*, São Paulo, Companhia das Letras, 425-431.

Burke, Edmund (2013), *Uma Investigação Filosófica Acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo*, trad. Alexandra Abranches, Jaime Costa e Pedro Martins, Lisboa, Edições 70.

Camões, Luís Vaz de (1971), *Obras Completas*, vol. I, pref. Hernâni Cidade, Lisboa, Sá da Costa, 1971, vol. I.

Freud, Sigmund (1959), “Mourning and melancholia”, in *Collected Papers*, vol. IV, trad. Joan Riviere, Nova Iorque, 152-170.

Garcia, Tiago Sousa (2010), “Para uma poética da nudez. Construção e exposição do *self* em Sylvia Plath e Ana Cristina Cesar”, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, ensaio inédito.

Miranda, Francisco Sá de (1960), *Obras Completas*, Lisboa, Sá da Costa.

Neto, Torquato (2004), *Torquatália. Do lado de dentro*, Rio de Janeiro, Rocco.

Pessoa, Fernando (2006), *Poesia de Fernando Pessoa*, seleção de Adolfo Casais Monteiro, Lisboa, Presença.

Pigeaud, Jackie (1989), *La Maladie de l'Âme*, Paris, Les Belles Lettres.

Steiner, George (2015), *Dez Razões (Possíveis) para a Tristeza do Pensamento*, trad. Ana Matoso, Lisboa, Relógio D'Água.

Whitman, Walt (2003), *Canto de Mim Mesmo*, ed. bilingue, trad. José Agostinho Baptista, Lisboa, Assírio & Alvim.

Cristina Oliveira Ramos é doutoranda em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, e mestre, pela mesma instituição, em Estudos Literários, Culturais e Interartes com a dissertação “*Poderei dizer-vos que ela ousa?*”: *Poesia e Hibridismo na obra de Ana Cristina Cesar*. Neste âmbito, publicou, no Brasil, o ensaio “*Um fenómeno mor ou um lapso sutil?*: Antropofagia e fingimento na poética de Ana Cristina Cesar” e tem vindo a apresentar comunicações sobre algumas questões estéticas patentes na lírica da poeta. Publicou, também, ensaios e verbetes consagrados a autores como João Miguel Fernandes Jorge, José Miguel Silva, Rui Córias e Valter Hugo Mãe.

Exórdio, Margem e Adenda. Post-scriptum ao fim do mundo

Hugo Monteiro

Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto

Resumo: O que significa propormo-nos pensar o fim do mundo? Que ímpeto nos leva a pensá-lo colectivamente, em voz alta, em discussão e em partilha? E o que nos permite enquadrar esta reflexão num determinado enredo disciplinar ou científico, como se houvesse uma “ciência de fim do mundo” em cada ciência, em cada ordem de discurso ou em cada reduto disciplinar? Este texto pretende assumir essa ideia de limite. A partir dela, e navegando à deriva num cenário filosófico-literário capaz de habitar (e de bem transportar) esse limite, o que aqui se põe em causa é a (im)possibilidade de uma experiência de fim de mundo. Age-se como se a margem, a adenda, o excesso de uma certa marginalidade fossem as únicas formas possíveis para um discurso de fim de mundo, que só se possibilita pela precipitação de um *post-scriptum*. Como (não) escrever o fim do mundo antes do seu acontecimento?

Palavras-chave: Mundo, experiência, escrita

Abstract: What do we intend when we reflect upon the end of the world? What kind of momentum drive us to reflect it collectively, in loud voice? And how can we frame this reflection in a specific disciplinary or scientific plot? This text intends to assume this concept of limits. With this in mind, and drifting through a literary and philosophical frame able to inhabit (and to carry) this limit, we intend to question the (im)possibility of an end of the world experience. We proceed as if the margins, the supplement, a certain marginality would be the only possible ways to address the end of the world, only possible by the rush of a *post-scriptum*. How (not) to write the end of the world before its appearance?

Keywords: World, experience, writing

Didascália 1: À entrada do edifício um quadro de cortiça, com vários anúncios afixados. Ao centro, um cartaz com uma fotografia de Luís Quintais, “About buildings”, anunciando 3 palestrantes para os “Seminários de Fim de Mundo”. Entre o quadro de cortiça e o cartaz, um efeito involuntário de mise-en-abyme. Distribuídos pelo quadro, outros pequenos anúncios: “Explicações de Matemática até ao 12º ano”; “Prepara o teu futuro. Sê empreendedor”; “Reparações de PC e Mac a preços reduzidos”. Ainda um vale de desconto para um Fitness Center, a que um jovem presta um minuto de atenção, interrompido pelo toque disparatadamente alto do seu telefone. Ecoa no ar, de súbito, “Brave Sir Robin”, de Monthy Python e o Cálice Sagrado.

Exórdio

Muitas vezes, a melhor forma de recusar um desafio é obedecer-lhe.

Este podia ser o melhor, o mais clarividente exemplo de tal pressuposto:

– Sim, falemos de fim de mundo, de todas as tradições discursivas associadas ao fim do mundo, dos múltiplos enredos disciplinares e proto-disciplinares de fim do mundo... Com certeza, esclareçamos cosmogonias, formas sociais de medo, resquícios vivos ou arqueológicos – vivos porque arqueológicos – de escatologias diversas... E, sem dúvida nenhuma, engrossemos cumulativamente o saber tematizador de tal tema – o Fim do Mundo –, classificando, serializando e propondo mesmo hipóteses com ligeiro sabor de novidade, ainda que apoiada na mais vetusta das tradições doxográficas. Aceitemos recusando.

E anuamos, nesta forma afirmativa de recusa, na riqueza metafórica e simbólica do assunto, de preferência emprestando-lhe um cheirinho de intencionalidade polemizadora, tão elegante nos meios da coloquialidade académica: o fim do mundo dos livros, o fim tecnológico das humanidades ou o estíolar do mundo esclarecido em todas as consciências presentes e vindouras, que não sejam as nossas. São múltiplas, infinitas ou talvez eternas (a eternidade, sempre comodamente pendurada na incomodativa ideia

de fim!...) as possibilidades desta economia de discurso. Enquanto possibilidades, e por essa mesma razão, cabem na harmónica circularidade de um processo de saber, de cálculo e de consciência, nas regras e nos preceitos que nos fariam desertar do momento desafiador no próprio instante em que o assumimos, *bravely running away*, como cantavam os jograis de Sir Robin, na célebre paródia dos Monty Python. Recusar o desafio passa mesmo por obedecer-lhe, conservando assim o estilo e a intrepidez.

Mas pensemos no pressuposto inverso: a melhor forma de aceitar um desafio é recusá-lo. Dizendo que importará pouco a dimensão do medo ou do pavor, sem falar nas formas colectivas de expiar um próximo fim de mundo, ou excluindo o processo ritualista de suspender o peso desse final com a revelação de um outro mundo, no seguimento da dupla significação da palavra “apocalipse”. Recusar, diremos, será a melhor forma de afirmar o desafio, de lhe reiterar a urgência e de lhe sublinhar o alcance, precisamente porque o fundo dessa recusa está na intenção de se contornar a instituição, a ordem e o cálculo de um perspectivado “fim”, de qualquer coisa que totalizamos sob o significado de “mundo”.

Essa recusa passa pela fuga à engenhosidade com que, por exemplo, se colocaria o “fim do mundo” como um plano de indagação de finalidades do mundo, expediente filosoficamente comum e dispositivo eficaz de contornar galhardamente uma ameaça evidente: *when danger reared its ugly head, he bravely turned his tail and fled... oh bravely bold sir Robin*.

Nada disso, recusemos temerariamente e progridamos ao contrário, colocando a atitude sob a tipologia de um longo exórdio. Ou de um curto *post-scriptum*. Essa dupla tipologia é, como trataremos de argumentar, a cadência literal de um Seminário de Fim de Mundo.

Primeiro *post-scriptum*

Primeiro movimento de recusa afirmativa, ou primeiro *post-scriptum*: a própria formulação, na forma literal de um desafio – seminário do fim do mundo.

Não há seminário que não parta de um princípio ou que não seja, passe a redundância, *seminal*. Pensar seminalmente o fim do mundo, ou *um* fim de *um* mundo, é

colocar corajosamente em cena dois termos em aparente conflito, iluminando o conflito, entre princípio e fim, na radicalidade ou na finalização do mundo e de um mundo. É como se entrássemos de cabeça num enunciado, na clareira de uma afirmação ou na boca do lobo – o princípio do termo ou o nascimento da morte, o seminário do fim do mundo. É também assumir, não sem sobressalto, o apelo dúplice do apocalipse bíblico, entre a “revelação” originária e a herança político-cultural hoje associada a um mundo em destruição. E é ainda, no alcance da missiva de João, desde a ilha de Patmos e para todos os recantos do Ocidente, quase entreouvir o murmúrio umbilical e matinal, ao mesmo tempo nocturno e secreto, que ecoa do seu testemunho: “Eu sou a raiz e a descendência de David, a estrela brilhante da manhã” (*Apocalipse*, 22:16).

Persistindo então, teimosamente, no tom de um seminário que resguarda o seu nome iniciático mesmo no enfrentamento do fim do mundo, impõe-se perguntar: poderemos estar juntos no fim do mundo? Olharemos nos olhos de alguém no limiar da possibilidade do mundo? Coincidiremos no instante do fim, partilharemos o fim, seremos juntos no fim do mundo? É possível um seminário do fim do mundo, mesmo se determinamos a impossibilidade de uma aprendizagem do fim do mundo?

Segundo *post-scriptum*

Suspendamos a tentação precipitada, ou o momento escatológico, das respostas, para sublinhar justamente a ambição e o desafio declarado de se tocar no limiar do mundo, ali, onde se anuncia o fim do mundo. Escute-se o alcance desse limiar, para reconhecer o magnetismo entre o fim do mundo e o início ou reinício da possibilidade do mundo, entre a provação do fim e a *Aleluia!* da sua nova manhã.

Num dos últimos capítulos de uma das mais radicais aventuras filosófico-pensantes do limiar do nosso mundo, Jean-Luc Nancy ensaia a duas mãos, com Federico Ferrari, partilhar uma meditação sobre o fim dos fins (Ferrari/ Nancy, 2018). Ao ritmo de um diálogo lateralizado, por exemplo, pelo visionamento de *Melancholia*, de Lars von Trier (que Pedro Eiras, num dos seus “primeiros ensaios sobre o fim do mundo”, vê muito justamente como “um fim do mundo sem saldo” (Eiras, 2016: 219), isto é, como

um fim dos fins), a dupla Nancy-Ferrari partilha a constatação, secreta e injustificável, da convivência e vizinhança entre fim e início do mundo (Ferrari/Nancy, 2018: 13):

Ao princípio, é o fim que não pode impedir de começar.

Ao princípio, o fim não pode impedir de começar.

Ao princípio, o fim recomeça.

Ao princípio (*idem*: 17)

No caso de Nancy, trata-se de uma reincidência. Desde o início (ou desde o fim?), o desafio do fim do mundo foi desafio abraçado, também sob uma forma de *recusa*: em alimentar a separação dialéctica e aletheiológica entre fim e princípio, entre manhã seminal e noite apocalíptica. Não há sentidos (palavra que o filósofo repensa por inteiro) sem relação a um algures, a um exterior, a um fim indomesticável, estando essa estranheza escavada e aberta no interior do mundo (Nancy 1993: 17-18). Não há início sem o germe (seminal) do fim do mundo – e tudo se passa aqui, no sopro criador vindo de algures, da ameaça potencial de uma alteridade indominável (Nancy 2002: 17). Todo o Ocidente se joga aqui, neste limite, nesta ausência que reclama a vinda à presença (Nancy 2011: 114-115) ou, pensando-se o alcance fundamental de uma certa contemporaneidade, na abertura de um “«fora do mundo» em plena imanência mundana” (Nancy 2016: 20). Todos os dias, invariavelmente, “sem causa e sem encadeamento”, acordamos “num mundo inédito, para o imprevisível da jornada” (Ferrari/Nancy, 2018: 40).

Terceiro *post-scriptum*

Em suma, a recusa de uma dialéctica linear entre fim e princípio, a par com a recusa de qualquer sucessão cronológica neste par, declara-se de uma assentada num “seminário de fim de mundo”: o início germinal da palavra “seminário”, como semente e nascente, em choque aparente com a expressão “fim de mundo”, conjugando-se de forma enganadora na expressão “seminário de fim de mundo”. Ou, mais ainda, *seminários* de fim do mundo, como se houvesse vários inícios para um mesmo fim, várias sementes e múltiplas manhãs para uma eterna noite do mundo.

De todas as maneiras, um “seminário”, forma acadêmica de provocar o que nasce, de gerar o novo e de engendrar, congeminar ou conspirar o fim do mundo. Estranho paradoxo: semear o fim do mundo. Ou ambiciosa apóstrofe: adiar ou eliminar o fim do mundo. Luminosa hipótese: garantir a abertura do mundo na iminência do seu fim, sem que nenhum peso seja alijado desse fim; exprimir e experimentar a provação do fim do mundo testemunhando-o, sobrevivendo-lhe, escrevendo após a catástrofe do seu surgimento. Escrevendo (como toda a escrita) sob a necessidade de um, de vários *post-scriptum*, no avesso da cronologia e do tempo. Escrever após o fim do mundo é carregar atlanticamente o seu peso por sobre os ombros.

O fim, a teimosa assombração do fim, atravessa a serenidade da experiência e a equitativa distribuição do bom-senso, mostrando, com Jean-Luc Nancy, que não há verdadeiramente experiência de mundo, no mundo, na placidez de um cosmos ordenado. A experiência do mundo é exorbitante, furta-se à ordenação cósmica dos astros. No sentido já enunciado em Blanchot na palavra “desastre”, descentra-se da geometria arrumada que assegura a integridade do cosmonauta, na sua longa e lenta travessia de sentido.

Quarto *post-scriptum*

Didascália 2: Um cordão policial em torno da porta aberta do museu. Lá dentro, uma figura de cabelo amarelo e pele macilenta passeia as vistas sobre o panorama. Uma instalação de néon intermitente, em curto-circuito, de Claire Fontaine: “CAPITALISM KILLS LOVE”. Nas costas da figura de cabelo amarelo, colada sem que ele aparentemente saiba e em português, um lamento de Zaratustra, de Nietzsche: “Ai de mim! Para onde foi o tempo?”. Um homem corpulento chega-se e reproduz, ao ouvido da figura de cabelo amarelo, uma informação recebida no seu auricular: - “Não se preocupe. Tudo isto não passa de literatura!”

Mas recuemos um pouco.

Falávamos já dessa recusa afirmativa ao desafio, sublinhando a necessidade de bem transportar o fim do mundo. Tentávamos evitar ou contornar a primeira das atitudes: a falsa afirmação do desafio, traduzida numa docilizada afirmação de um fim de um qualquer mundo, elemento enredado na constância de uma relação dialéctica. Falsa

intrepidez, acusávamos nós ao som dos Monthy Python; leitura logocêntrica do apocalipse, acrescentaremos, a partir de uma aproximação a Derrida.

Como falar do fim do mundo sem a tentação de replicar o predomínio de uma ordem de luz e de verdade, de um *logos* supremo e revelador que, no tom de uma certa economia apocalíptica, subjuga o sentido do fim a uma determinada ordem de verdade, ao “sintoma de uma verdade” (Derrida 2013: 369)? Pensar o fim do mundo é pensar de novo, novamente e de forma inédita, a alteridade imprevisível do que se não anuncia (Derrida 2007: 20-21).

Ainda que da forma mais brutalmente, mais apocalipticamente resumida, impõe-se a crítica e o tornear das suas muitas armadilhas, assumindo-se o mais literário dos seus exercícios. Porque, e a intrepidez é esta, não se pensa o fim do mundo sem literatura. E também porque, como Derrida sublinha, coloca-se sob o signo do dia claro uma longa tradição de fim, uma série de fins em fieira, numa espécie de “contrato sem transgressão” entre os discursos do fim, que modulam o Ocidente na malha da sua escatologia diversa.

Em cada discurso, em cada novo fim, a dança entre revelação e destruição reclamaria de bom grado a significação dupla do *Apocalipse* bíblico. Do fim da história à morte de Deus, do fim da Arte à derrota anunciada das “meta-narrativas”, o apocalipse como revelação e como destruição que, em lucidez que esclarece a derrocada, domestica e mantém em rédea curta a dimensão do *désastre*. O tom apocalíptico, diferentemente denunciado por Kant e por Derrida, adquire um efeito de docilização do fim por sobreposição de razão, por ordem de razão sobre a experiência do fim. Uma vez mais, como se o desafio do fim do mundo se recusasse por aceitação.

De alguma forma, é como se a recorrência dos discursos do fim, como se a constância e o pacto entre vários fins, como se o acordo lamentoso entre várias desgraças anulasse, de forma civilizada e civilizadora, a devastação do apocalipse, a experiência do fim do mundo ou, o que é dizer o mesmo, a experiência de mundo enquanto tal. Auto-elegendo-se como sobreviventes minoritários de um, de vários processos de destruição e de fim, os representantes ocidentais destes discursos são, na verdade, vivos garantes de uma ordem disciplinar pré-apocalíptica (Lisse 2011: 129). Na

obsessiva presença do fim, a Filosofia, a Religião, a Moral – como a tematização literária ou cinematográfica, e a própria Estética – são pré-apocalípticas.

E no entanto é sob a máscara de um presente alarmante que surge a ameaça do apocalipse, como se ele se desenhasse aqui e agora, *Apocalypse Now*, na dança sucessiva e histórica de todos os *fins previstos*, de todos os fins no tempo. Sublinho – fins previstos –, questionando o cálculo e a antecipação desse “now” em *Apocalypse Now*, dessa revelação destruidora, possível de aclarar um tempo aqui e agora, mesmo que esse tempo seja o tempo do fim. Não, impõe-se dobrar o tempo previsto, o evento neutralizado na previsão e no cálculo (Derrida 2009: 252), dando lastro à excedência de todo um outro apocalipse. E tudo isto mantendo, ou reerguendo, a firmeza de um compromisso... Impõe-se um salto textual, literalmente; e literário, necessariamente. Um salto que permita a abertura pensante ao trauma da acontecimentalidade do apocalipse, no seu “carácter sempre monstruoso, inapresentável, e mostrável *como* in-mostrável” (*Idem*: 253). Um apocalipse que, sendo *um outro apocalipse*, herda o Apocalipse de João como cena de escrita, de traço e de envio (Lisse 2011: 135; Nancy 2015: 55).

Quinto *post-scriptum*

Sem tempo para grandes explorações, pensemos num outro texto e na dobragem necessária do agora, do *Now*, no enfrentamento do desafio do apocalipse e do compromisso que nutre. “No apocalipse, not now” é um título, uma citação, uma injunção de Derrida quando, em plena guerra fria, se possibilitavam formas de destruição bélica aparentemente inéditas. A possibilidade de um conflito nuclear, no jogo de oposições de duas potências, não tinha referente real, nem forma eficaz de citação ou de rememoração. Derrida sublinha, por isso mesmo, a questão como “fabulosamente textual”: nutre-se de um princípio de ficção, ao dizer respeito ao que nunca ocorreu, ao não-acontecido de um acontecimento (Derrida 1984: 23). Trata-se, todavia, de uma fábula criticamente instalada no coração do real, de uma configuração textual, retórica e comunicacional que, pelo que envolve, não apenas ultrapassa a clássica separação entre *doxa* e *episteme* como coloca o fantasma do fim do mundo no centro do chamado *xadrez político*.

Eis-nos condenados ao princípio da ficcionalidade como forma única de se falar do fim do mundo. Eis-nos perante o que não aconteceu, o que não teve lugar senão como perigo ou iminência, mas sempre como possibilidade sem passado ou precedência, fora dos limites da compreensão e fora do tempo. Falar, pensar ou escrever o fim de um mundo é necessariamente sair das possibilidades do mundo. Aqui, aparentemente mais do que nunca.

Na verdade, a hipótese inaudita de uma guerra nuclear, em tudo o que tem de literário – e na hiper-responsabilidade que convoca, por exemplo, o compromisso de um seminário numa Faculdade de Letras – assombra, contamina e espectraliza fabulosamente – *in fabula* – os discursos, sejam eles científicos, diplomáticos ou militares, estratégicos ou geo-estratégicos (Lisse 2011: 139). Colocam o tempo ao contrário ou, como dirá Derrida, põem em cena uma ferida cuja infinitude – infindição do fim do mundo – decorre de não sabermos como descrevê-la, identificá-la ou nomeá-la (Derrida/Habermas 2003: 144). Inédita, sem tempo ou vinda do lado de lá do tempo, trata-se de um “acontecimento cuja temporalidade não procede do agora-presente nem do presente-passado, mas de um impresentificável porvir” (*Idem*: 148). Fora do eixo da temporalidade, descentrado e desencaixado da órbita do mundo, o fim frequenta-nos vindo de algures.

Encarar o presente, estar à altura do presente, passa por contornar o “presente-vivo”, por rasurar as sólidas plataformas do tempo e da certeza para afirmar, admitir e encarar, neste mesmo instante, a possibilidade da vinda que o destrua. O exterior irreduzível, a negação dos astros no *désastre*, a alteridade absoluta na vez do evento colocam o presente fora de órbita e fora de ordem, como se o fim do mundo se impusesse como firme condição para a pensabilidade da experiência do mundo.

O mundo sustenta-se e apoia-se no pensamento dos seus confins, na sua travessia e no que, a cada momento e de cada vez, se dá como viagem entre o início e o fim do mundo (Nancy 2002: 36-38). Se há experiência do mundo, mundo experienciável em vivacidade e fulgor, essa experiência tem na exorbitância o seu espaço de nascença, para lá da clausura dos astros conhecidos do mundo – a história do *désastre* (Nancy 1993: 70) como história do fim do mundo.

Sexto *post-scriptum*

Didascália 3: *No lado direito, atrás da porta, a estante da poesia. O homem desliza o olhar até ao espaço de Jorge de Sena, tira um dos livros, percorre o índice murmurando repetidamente: “– Ode à incompreensão”. O livro, já bastante manuseado, cai. As páginas soltam-se. Sobra-lhe nas mãos, caprichosamente, a página 216, onde vive o poema “Post-Scriptum”, seguido de “O fim que não acaba”. Demora-se o olhar na página fortuita. Sorri.*

Duas afirmações de Blanchot juntas no tempo, ainda que com vários anos de distância cronológica entre si: “Como faremos nós para desaparecer?” (1969: XI); “Para falar nós devemos ver a morte, vê-la atrás de nós” (2010: 483).

Duas afirmações juntas no tempo, porque ambas, uma como a outra, parecem surgir a contratempo, do lado de lá do fim do mundo e em afirmativo desafio para com a tradicional experiência do tempo. Uma, de *L’Entretien Infini*, reclama a permanente aparição de uma ausência, ou a impossibilidade de um *puro desaparecer*; a outra, mais recente, retoma esse *instante da morte sempre em instância*, a morte na travessia da escrita como eco da impossibilidade de um *puro aparecer*. Uma como outra bem patentes na ideia de que toda a escrita – toda a experiência, na plena dimensão da palavra – se confronta com o fantasma do fim.

O fantasma, ou seja, a aparição do fim para além do fim, o fim aparente para lá do tempo, o rastro para além do presente vivo, do futuro antecipável ou do passado apropriável, reclama-se da escrita, atravessa-se como dádiva passada do fim do mundo. Como dirá Derrida: “De cada vez que deixo partir qualquer coisa, que certo rastro parte de mim, «procede» de mim, de modo irreapropriável, eu vivo a minha morte na escrita” (Derrida 2005: 33).

Um certo fim nos frequenta, quase condenando à provação (e sempre instigando uma responsabilidade) de uma escrita provindo do reverso do tempo, após a extinção e transportando-a. Toda a escrita é, assim, um *post-scriptum* (Derrida 1993: 66). Escreve-se sempre em *post-scriptum*, aí onde, ao ritmo de Jorge de Sena, “tudo se dissolve como um fim que não acaba”.

Falamos do fim do mundo, não sem a evocação surda e permanente de uma necessária *ode à incompreensão*. E...

Sétimo post-scriptum

***Didascália 4:** Parece ser uma aula, uma conferência ou um seminário. O conferencista tenta projectar um diapositivo, mas a sinalização de estado “online” pisca de forma insistente. Atrapalha-se. Abre uma página de diálogo onde se fazem públicas as últimas mensagens, já altas horas de madrugada e nesse mesmo dia. A última – “Quando tu chegaste foi o fim de um fim de mundo” – respondia à penúltima, também visível: “Já não sei como isto tudo era antes de eu saber da tua existência”.*

Do fim do mundo, do A-deus iniciático final ao mundo, nada realmente sabemos. Estamos por isso do lado de lá do tempo, ficcionalmente instalados na malha de vários *post-scriptum* e condenados a um longo exórdio. Votamo-nos, com a serenidade possível, a uma rasura do saber, como à circularidade do logos delimitador do mundo.

Imerso na impossível resposta à pergunta “*Che cos’è la poesia?*” (Derrida 2003), Derrida sublinha a necessidade de uma certa renúncia ao saber, para afirmar uma resposta que se vê ditada: anterior, mais antiga, secreta – ditada como repetida e, nessa repetição, reinventada passo a passo e de cada vez. Uma resposta vinda do outro lado do mundo, para além do seu pleno alcance e imune a qualquer ilusão de horizontalidade: como que uma resposta posterior ao fim do mundo. A alteridade absoluta surge como um apelo de distância, poeticamente transportada no peso da finitude do Outro, no peso da sua mortalidade e no instante que indicia a inexorabilidade da morte. Pressentido no olhar do Outro, o fim interpõe-se entre um e outro, interrompe a ilusão de uma eterna continuidade e reclama uma experiência de fim do mundo na vulnerabilidade iminente, que nos inclina para a necessidade da morte. Estamos na manhã do mundo na voz do outro que, paradoxalmente, nos lembra ao mesmo tempo da fugacidade da passagem da sua voz no mundo, de tal forma que toda a manhã do mundo é ao mesmo tempo a manhã do fim do mundo.

Sublinhe-se, nesta abrupta maneira de acabar, esta espécie de obrigação (senão impositiva responsabilidade) em acenar poeticamente – assentir eticamente – ao que sempre se traduz numa passagem meteórica, instantânea e ao mesmo tempo fundadora, do outro como sustentação do mundo, como possibilidade do fim do mundo, como voz de origem e de fim. O outro, que nenhum tempo realmente cronológico ou realmente mensurável pode conter.

Acenar poeticamente, pois – acenar: à chegada do poema, ao luto da sua partida, ao renovo ou desmaio do seu canto na celebração ou despedida do mundo, que se inicia ao seu rebate ou que finda no seu crepúsculo; acenar ao poema como vez ou chegada da manhã do mundo, como vez ou chegada da queda da sua noite, aurora e crepúsculo na sua passagem meteórica e para lá da ordem do tempo.

Sim, a melhor forma de recusar um desafio é aceitá-lo.

Falamos na manhã do fim do mundo.

Bibliografia:

Blanchot, Maurice (1969), *L'Entretien Infini*, Paris, Gallimard.

-- (2010), "L'écriture entre la vie et la mort", in *La Condition Critique. Articles 1945-1998*, Paris, Gallimard, 483-484.

Derrida, Jacques (1984), "No apocalypse, not now (Full speed ahead, seven missiles, seven missives)", *Diacritics*, 14 (2), 20-31.

-- (1993), *Sauf le Nom*, Paris, Galilée.

-- (2003), *Che Cos'È la Poesia?*, Coimbra, Angelus Novus.

-- (2005), *Aprender Finalmente a Viver*, Coimbra, Ariadne.

-- (2007), "Penser ce qui vient", in René Major (ed.), *Derrida pour le Temps à Venir*, Paris, Stock, 17-62.

-- (2009), *Vadios*, Coimbra, Palimage.

-- (2013), *Penser à ne pas Voir. Écrits sur les arts du visible (1979-2004)*, Paris, Éditions de la Différence.

Derrida, Jacques / Habermas, Jürgen (2003), *Le «Concept» du 11 Septembre* (Giovanna Borradori, ed.), Paris, Galilée.

Eiras, Pedro (2016), *Constelações 2. Ensaios comparatistas*, Porto, Afrontamento.

Ferrari, Federico / Nancy, Jean-Luc (2018), *La Fin des Fins*, Paris, Kimé.

Lisse, Michel (2011), "Différer l'apocalypse. De la politique à la littérature", in Adnen Jdey (Ed.), *Derrida et la question de l'art. Déconstructions de l'esthétique*, Nantes, Cécile Default, 129-141.

Nancy, Jean-Luc (1993), *Le Sens du Monde*, Paris, Galilée.

-- (2002), *La Création du Monde ou la Mondialisation*, Paris, Galilée.

-- (2011), *O Peso de um Pensamento. A aproximação*, Coimbra, Palimage.

-- (2015), *Demande. Littérature et philosophie*, Paris, Gallimard.

-- (2016), *A Declosão (Desconstrução do Cristianismo, 1)*, Coimbra, Palimage.

Três fins do mundo e um futuro perdido: uma revisão da *hantologie*

Rui Miguel Mesquita

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa

Resumo: A *hantologie* proposta por Jacques Derrida em *Spectres de Marx* tem servido de base a várias teorizações sobre a contemporaneidade e a forma como ela superou o momento pós-moderno. Entre essas teorizações, escolhemos a teoria do *realismo capitalista*, proposta por Mark Fisher, para descrever três “fins do mundo” que definem o momento presente e os seus efeitos sobre o mundo literário.

Palavras-chave: Jacques Derrida, Mark Fisher, *hantologie*, realismo capitalista, imaginação

Abstract: The *hauntology* proposed by Jacques Derrida in his *Spectres of Marx* has been the basis for many conceptualizations about the contemporary and the way it has superseded the postmodern moment. In order to describe three “ends of the world” which define the contemporary and their consequences on the literary world, Mark Fisher’s *capitalist realism* theory was chosen from among those conceptualizations.

Keywords: Jacques Derrida, Mark Fisher, hauntology, capitalist realism, imagination

Où fuir dans la révolte inutile et perverse ?

Je suis hanté. L'Azur ! l'Azur ! l'Azur ! l'Azur !

Stéphane Mallarmé

Em 1993, Jacques Derrida proferiu, num colóquio realizado na Universidade da Califórnia sobre o futuro do marxismo, uma conferência cujo ponto de partida era a abundância de referências a fantasmas e a espectros (a começar pela frase inicial do *Manifesto do Partido Comunista*) na obra de Karl Marx; Derrida cruza essas referências com uma leitura de *Hamlet* (em especial, a presença do fantasma do pai de Hamlet) e com uma reflexão sobre o triunfalismo vivido nos Estados Unidos após a vitória na Guerra Fria enquanto trabalho de luto freudiano. Em causa estava este paradoxo: o marxismo tinha morrido enquanto projecto político viável, mas era um fantasma que, como na tragédia de Shakespeare, assumia uma presença crescente no discurso ideológico.

Esta conferência daria origem, no mesmo ano, ao livro *Spectres de Marx: L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. A reflexão de Derrida é também uma perspectiva intencionalmente oposta ao discurso dominante daquela década, o qual havia recebido uma importante consagração internacional com a publicação do êxito de Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man* (1992) – referido explicitamente por Derrida como o exemplo maior desse luto freudiano pela morte da alternativa marxista. Derrida aponta a natureza **escatológica** da narrativa que Fukuyama cria para a sua história da democracia liberal: o “fim da história” seria assim a realização do *manifest destiny* da democracia liberal (ou, noutra vertente, dos Estados Unidos da América), natureza essa que contrasta com a natureza **espectrológica** do marxismo e com os próprios dados empíricos que frequentemente contradizem a narrativa de Fukuyama. Precisamente no momento em que a democracia liberal celebrava os seus maiores triunfos, adverte Derrida,

Car il faut le crier, au moment où certains osent néo-évangéliser au nom de l'idéal d'une démocratie libérale enfin parvenue à elle-même comme à l'idéal de l'histoire humaine : jamais la violence, l'inégalité, l'exclusion, la famine et donc l'oppression économique n'ont affecté autant d'êtres humains, dans l'histoire de la terre et de l'humanité. Au lieu de chanter l'avènement de

l'idéal de la démocratie libérale et du marché capitaliste dans l'euphorie de la fin de l'histoire, au lieu de célébrer la « fin des idéologies » et la fin des grands discours émancipatoires, ne négligeons jamais cette évidence macroscopique, faite d'innombrables souffrances singulières: aucun progrès ne permet d'ignorer que jamais, en chiffre absolu, jamais autant d'hommes, de femmes et d'enfants n'ont été asservis, affamés ou exterminés sur la terre. (2006: 141)

A partir desses dados empíricos, Derrida enumera dez pragas que assolavam as democracias ocidentais (o subemprego, a deportação de imigrantes, o negócio do armamento, a proliferação nuclear, o crime organizado, as guerras comerciais, as limpezas étnicas, a dívida externa, a fragilidade do direito internacional e dos acordos de comércio livre; Derrida 2006: 134-9)¹, lançando um repto para que surgisse uma “Nova Internacional” que reunisse e desse força de manifesto aos testemunhos que evidenciassem como, ao contrário do que anunciava Fukuyama, as necessidades humanas básicas não estavam de forma alguma satisfeitas universalmente.

Para descrever a natureza espectrológica do marxismo, Derrida cunhou um neologismo – *hantologie*, uma amálgama de *hanter* (assombrar) e *ontologie* – que viria a obter uma inesperada fortuna crítica; não tanto pela sua aplicação ao estudo da obra e do legado de Karl Marx – a discussão em torno dessa aplicação motivaria, ainda assim, um livro posterior de Derrida, *Marx & Sons* (2002) –, mas sim pela sua operacionalidade na discussão de um tema que, embora latente, Derrida não abordara explicitamente no seu livro: a dimensão política da pós-modernidade (Leitch 1996: 3-38). Latente porque a discussão sobre a natureza espectrológica que Derrida atribuiu ao marxismo poderia ser facilmente traduzida para a discussão sobre os dilemas que atravessavam o panorama político e cultural da viragem do milénio, a começar pelo esgotamento do ideário pós-moderno que se constituíra a partir dos anos 70; neste sentido, o marxismo partilharia com todos os outros projectos políticos da modernidade a sua natureza espectrológica, dado que todos eles trariam consigo um retorno constante e compulsivo da vida prometida mas nunca realizada. Se, de acordo com Derrida, o marxismo será sempre espectral porque permanecerá sempre “por vir”, a experiência histórica da viragem do milénio, definida por falsas promessas e expectativas irrealizáveis, sugeria que essa era afinal uma característica de todas as possibilidades políticas e artísticas abertas pela modernidade. A pós-modernidade seria então o momento de reconhecimento dessa

hantise; um momento de reconhecimento no qual, por força do testemunho, também a democracia liberal teria de participar.

No entanto, a derrota do movimento alterglobalista – e de todos os outros que pretenderam suplantar o actual consenso político e económico – constituiu uma nova sombra a pairar sobre a proposta de uma “Nova Internacional”; também ela permaneceria uma possibilidade “por vir”. Mais recentemente, o crítico inglês Mark Fisher propôs uma reformulação da *hantologie* derridiana. Em livros como *Capitalist Realism: Is there no alternative?* (2009) e *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures* (2014), Fisher defende que tanto Derrida como a teorização de Fredric Jameson em volta do pós-modernismo como “lógica cultural do capitalismo tardio” pecam por descrever um momento histórico que, na verdade, já deixou de existir. As dez pragas do capitalismo mundial que Derrida enumera em *Spectres de Marx* têm sido plenamente assimiladas pela economia global ao longo deste século, de tal forma que já ninguém as pode ver coerentemente como “pragas”; elas passaram a ser elementos fundamentais da economia global, uma evolução de que a expressão “austeridade infinita” é talvez a manifestação mais exemplar. O pós-modernismo foi suplantado por um novo tipo de realismo, determinado pela fase actual do capitalismo, que Fisher designa de *realismo capitalista*²; o qual, além de afirmar o capitalismo como único sistema viável, manifesta também a impossibilidade de imaginar uma alternativa coerente:

We are inevitably reminded of the phrase attributed to Fredric Jameson and Slavoj Žižek, that it is easier to imagine the end of the world than it is to imagine the end of capitalism. That slogan captures precisely what I mean by 'capitalist realism': the widespread sense that not only is capitalism the only viable political and economic system, but also that it is now impossible even to imagine a coherent alternative to it. (Fisher 2009: 2)

Uma evolução tão vasta quanto invisível: não se impôs pela criação de novos conceitos (como aqueles que Derrida solicitava), mas sim por um conjunto de *redefinições*, através das quais foram desactivadas quaisquer alternativas materiais ao realismo capitalista. A primeira dessas redefinições é precisamente a de “alternativa”: ou pela asserção peremptória de que “não há alternativa” ou pela promoção de alternativas

que, em rigor, não põem minimamente em causa o sistema económico contemporâneo (através, por exemplo, do *astrourfing*), efectivamente só é possível conceber alternativas culturais e políticas dentro do único sistema que é aceite como viável (isto é, o sistema capitalista), o que altera significativamente a função proverbial de “alternativa” (inclusive como superação das propostas em confronto). Outras das redefinições é a de “inovação”, sendo esta um ponto nevrálgico para a separação entre o pós-modernismo e este “novo realismo”: não obstante a sua dimensão revivalista, a sua adopção do pastiche e da ironia, o pós-modernismo era ainda um movimento contíguo do modernismo, na medida em que partilhavam uma ideia de inovação formal enquanto criação de problemas e desafios novos, inéditos; ao passo que, no referido “novo realismo”, a inovação é entendida sobretudo como resposta a problemas preexistentes (uma “inovação”, aliás, na qual o critério de “novidade” nem sequer é particularmente relevante). Ou, por fim, aquela redefinição que será para este efeito a mais importante, a do próprio “tempo”: enquanto o modernismo se caracterizou por uma forte dinâmica progressiva, de “construção do futuro” (e não nos esqueçamos de que, pelo menos na acepção de Lyotard, o pós-modernismo é parte integrante dessa mesma dinâmica, de uma necessidade constante de se exceder a si própria), este “novo realismo” é marcadamente estático e valoriza obsessivamente as possibilidades realizadas, as circunstâncias do mundo presente, a tal ponto que tende a rasurar tudo o que exceda este foco de atenção. Não há disjunção que lhe seja mais característica do que “vivemos no melhor dos mundos” ou “vivemos no fim do mundo” (é a alternativa possível...); ela é, de facto, uma opcionalidade necessária para a manutenção deste “novo realismo”. Mas é também um instrumento decisivo de exclusão de hipóteses que poderiam ser desenvolvidas, isto é, uma forma de estreitamento do discurso e da existência.

Mark Fischer evoca assim a sua própria *hauntology*: a proposta de Derrida é reconfigurada como uma premonição de **futuros perdidos**. Embora se tenha formado um pequeno culto à volta destes “futuros perdidos”, muitas vezes identificados com as propostas sociais do último fôlego do *welfare state* nos anos 70, importa salientar que este conceito não pode ser reduzido à recuperação de antigos programas políticos. Ele é, antes de tudo, a constatação de que, na contemporaneidade, o futuro só pode ser visto como “fim do mundo”, ao contrário de outros momentos – como o modernismo – em que

foi motivo das mais ambiciosas construções. Por outro lado, a *hauntology* de Mark Fisher não pode ser de forma alguma confundida com um certo discurso do mal menor, agora muito familiar e que em boa parte sustenta a legitimidade da democracia liberal vigente; o seu propósito não é o de valorizar a segurança relativa do momento presente por oposição a eventuais catástrofes futuras. Pelo contrário, esta reconfiguração da *hauntologie* como “futuro perdido” tem precisamente o objectivo de lembrar que faz parte da própria estruturação da democracia liberal contemporânea gerar “fins do mundo”. Sendo assim, iremos discutir não um, mas três fins do mundo, observando sucintamente qual a sua repercussão no domínio literário.

O primeiro fim do mundo é o da *organização*. Este “fim do mundo” constitui uma alteração significativa da forma como concebemos o sujeito, o mundo à sua volta e a relação entre ambos na contemporaneidade. Mas não só: constitui também uma alteração significativa da forma como é apresentada essa relação; ela é frequentemente anunciada como uma libertação ou emancipação de tipo completamente novo. Embora o legado iluminista tenha associado a libertação e a emancipação do ser humano ao uso da razão, o realismo contemporâneo sugere que esse uso não é necessário; pode ser vantajosamente substituído por uma imersão sensorial na realidade e nas suas múltiplas saliências. Esta é assim uma libertação *pós-crítica* e *pós-racional*, tornando-se evidente que a razão e o trabalho crítico são vistos como impedimentos anacrónicos à fruição da materialidade imediata do mundo; por outras palavras, uma libertação transbordante e espontânea das virtualidades afectivas e sensoriais que o privilégio da razão obstruiu desde o Iluminismo. Como refere o teórico e arquitecto Lars Spuybroek:

Meaning, language, criticality, and semiotics have been standing over the grave of beauty for a hundred years now – there is no friendly way of saying it. (...) We reached a point where the body and its experience became totally irrelevant, merely an experience to personally “have”, like a dirty secret. We have become completely alienated from the aesthetic in its original meaning, which concerns the feelings we have in the presence of designed things, be they paintings or teapots. (...) I will argue that we must return to a notion of what has been heretofore known as sympathy – a term with a magical ring to it, indicating the deep-rooted engagement between us and things, deeper than any aesthetic judgment will allow. (2016: 107)

Esta noção de *simpatia* opõe-se manifestamente ao entendimento do estético que o iluminismo e o romantismo legaram; ao contrário dos ideais de “racionalidade estética” que estes momentos culturais e artísticos defenderam, segundo os quais o estético era precisamente o domínio através do qual seria possível a transmissão entre diversos níveis de complexidade, um certo discurso artístico contemporâneo manifesta frequentemente uma renúncia face à inefabilidade dos níveis superiores de complexidade, isto é, uma renúncia ao imperativo de interrogação crítica que havia informado a arte ocidental pós-iluminista. Spuybroek defende esta renúncia como uma reabilitação necessária do belo, depois de séculos de primazia do sublime; no entanto, ela revela sobretudo uma aversão generalizada à planificação e à organização (em suma, àquilo que a racionalidade estética representa). Esta aversão é sobremaneira evidente no discurso contemporâneo sobre tópicos como “ordem espontânea”, “regresso à natureza”, “sustentabilidade” e “complexidade”; todos estes tópicos traem uma suspeita profunda sobre a capacidade individual de apreender e intervir no mundo à sua volta. Não nos deve surpreender que esta discussão seja apresentada como uma proposta de libertação pessoal, *back to nature*, ou, para usar uma expressão recorrente, como *imersividade*; estas hipóteses manifestam uma suspensão dessa interrogação crítica e um abandono pessoal perante as virtualidades garantidas por essas “ordens espontâneas” que estão para além da compreensão humana.

Por outro lado, não é difícil perceber que o modelo primário de todas essas “ordens espontâneas” é o mercado; a libertação pós-crítica do discurso artístico contemporânea deve assim ser entendida como um parente próximo do discurso neoliberal, pois, como lembra o crítico Douglas Spencer:

Neoliberalism is a truth game. Its accounts of human knowledge, social complexity and the economic market legitimate its management of individuals. Among the fundamental truths that neoliberal thought has constructed are those that state that individuals can achieve only a narrow and very limited knowledge of the real complexities of the world; that the planning of society by individuals is, consequently, an untenable proposition; that the economic market is better able to calculate, process and spontaneously order society than the state is able to; that the competition between individuals facilitated by equality of access to the market is a natural state of affairs; that the job of the state is to intervene to ensure the conditions of possibility that sustain the operation

of the market and to ensure that individuals are rendered adaptable and responsive to these conditions; that its truths are a guarantee of liberty. (2016: 2)

Neste sentido, o discurso artístico contemporâneo acompanha uma série de epocais mudanças económicas; o fim do “mundo da organização” é não só o fim de um ideal de racionalidade estética, mas também o fim de uma certa concepção das empresas como “ilhas de planeamento” nas sociedades industriais. Escusado será dizer que as condições sob as quais as empresas se constituíam preferencialmente como “ilhas de planeamento” nos “oceanos revoltos do mercado” já não existem; não só é depreciada essa imunidade face às agitações do mercado, como também é extremamente valorizada a reacção rápida a essas agitações. Essa rapidez é muitas vezes designada de *criatividade*, embora esta constitua mais uma das redefinições que apontamos anteriormente: como referimos a propósito da inovação, tudo isto tem pouco de novidade, e “criatividade” deve agora ser entendida como sinónimo de velocidade, mobilidade, diversidade, etc. A preferência por formas contingentes de estruturação das interacções humanas (como o *outsourcing*), em detrimento da *organização*, tem outros efeitos para além dos estritamente económicos; não deve surpreender que formas extremas de precariedade e vulnerabilidade (como as pragas enumeradas por Derrida) sejam entendidas como exemplares para todos os domínios da sociedade³, incluindo o artístico.

O segundo fim do mundo é o do indivíduo. Entenda-se por “indivíduo” aquela concepção segundo a qual a subjectividade nasce da confluência e integração de diversos domínios num corpo único e irrepetível, ao qual assistem conceitos adjacentes como os de “personalidade”, “intimidade” ou “formação pessoal”. Em primeiro lugar, este fim do mundo representa uma transferência do “espaço de integração”: se, em momentos anteriores, era no indivíduo que se realizava essa integração de domínios, essa integração é, dentro do realismo contemporâneo, realizada preferencialmente dentro do próprio espaço medial e das suas múltiplas solicitações. Recuperando as advertências de Adorno, assistimos assim a uma nova fase das indústrias culturais, uma fase em que o consumo cultural é por natureza público, situado no interior de um espaço medial de que ninguém deve escapar; a possibilidade de um consumo privado, exterior a esse espaço medial, é frequentemente repudiada (a discussão sobre o declínio da leitura

também pode passar por aqui). Em segundo lugar, a procura de irrepetibilidade individual é explicitamente desencorajada: através de múltiplas instâncias, o sujeito do realismo contemporâneo é convidado a identificar-se, a afirmar a sua pertença e semelhança a um determinado grupo ou designação que o valorize perante os demais. Quanto mais fácil for essa identificação, maior será a sua legitimidade.

Podemos encontrar uma das consequências desta nova forma de legitimidade no fim de uma certa ideia de moralidade, consubstanciada na noção de “escrúpulos”, uma ponderação cuidadosa de todos os efeitos e consequências que os actos pelos quais somos responsáveis podem acarretar; a moralidade contemporânea funciona, pelo contrário, como uma moralidade de grupo, uma justificação imediata de todo o tipo de actos à medida do grupo a que se afirma pertencer (mesmo a concepção contemporânea de ética é assim marcada pela velocidade; os juízos éticos devem poder ser aplicados instantaneamente). E não só: a própria ideia de responsabilidade é objecto de mais uma redefinição; ela seria anteriormente entendida como a outra vertente da liberdade individual, mas, dentro do realismo contemporâneo, ou a encontramos numa forma diluída, praticamente inexistente, ou é recuperada apenas enquanto instrumento brutal de coerção sobre quem não está protegido pela referida moralidade de grupo. Não há responsabilidade, mas sim imposições de responsabilidade: em vez de ser um efeito da liberdade, a definição contemporânea de responsabilidade é a de que ela é primariamente uma demonstração de poder. Ninguém a quer assumir para si próprio; ou porque quem tem essa capacidade procura expeditamente transferi-la para outras pessoas, ou porque a “moralidade de grupo” implica que “quando todos são culpados, ninguém é culpado”, é um sinal seguro de subalternidade e de exclusão que alguém assuma a responsabilidade por algo.

Como lembra Mark Fisher, isto acontece independentemente da bondade ou maldade das pessoas; é um elemento integral do realismo capitalista e de mais uma das suas redefinições – neste caso, a de “centro”. Aquilo que antes era entendido como “centro” passa a ser definido como “falta de centro” ou então, lembra também Mark Fisher, como *call center*, talvez o exemplo mais pertinente de realismo capitalista:

The closest that most of us come to a direct experience of the centerlessness of capitalism is an encounter with the call center. As a consumer in late capitalism, you increasingly exist in two,

distinct realities: the one in which the services are provided without hitch, and another reality entirely, the crazed Kafkaesque labyrinth of call centers, a world without memory, where cause and effect connect together in mysterious, unfathomable ways, where it is a miracle that anything ever happens, and you lose hope of ever passing back over to the other side, where things seem to function smoothly. What exemplifies the failure of the neoliberal world to live up to its own PR better than the call center? (Fisher 2009: 63-4).

Um mundo sem memória, onde causa e efeito se ligam de formas misteriosas e insondáveis: eis uma das características fundamentais do realismo contemporâneo. O sujeito do realismo contemporâneo manifesta uma obsessão permanente com as suas circunstâncias presentes, preferindo ignorar tudo aquilo que fuja a essas circunstâncias (dada a sua dimensão projectiva, à qual se junta a sua natureza espectral, “hantológica”, a própria ideia de “futuros perdidos” é duplamente contrária a essa obsessão). Ao contrário daquele dito segundo o qual o bom general é aquele que escolhe sempre os seus terrenos, o sujeito do realismo contemporâneo esforça-se por mostrar uma preocupação constante em não falhar ou alterar nenhum dos temas e termos que lhe são apresentados, pois é de facto paralisador não só o medo de falhar algum desses tópicos, como também o medo de que algures haja algo de incomensurável com esses mesmos tópicos; isto é, uma dificuldade imensa em conceber mundivisões e termos do discurso que, por algum motivo, não sejam compatíveis com o que encontra actualmente. Neste sentido, a ideia de “futuro”, ou “futuros perdidos”, não é a única que se perde; a própria ideia de memória histórica também é perdida. O sujeito do realismo contemporâneo só consegue conceber o futuro como “fim do mundo” e o passado como caos e abominação; o passado é efectivamente um país remoto, e o conhecimento de experiências e modos de vida que dificilmente são traduzíveis para o presente afigura-se como impraticável ou indesejável. Pelo contrário, o modo preferencial de disseminação cultural é, dentro do realismo contemporâneo, o fenómeno viral; uma epidemia voluntária de vídeos, textos e imagens que derrogam qualquer intervenção crítica e apenas pedem a sua reprodução vertiginosa, a confirmação da sua presença.

O terceiro fim do mundo – aquele cujos efeitos são mais evidentes no universo literário – é o da imaginação. Com efeito, podemos falar de um *regresso ao real* na ficção contemporânea⁴, agrupando assim tendências como a revalorização do romance

histórico e da autobiografia, a reabilitação da emoção e do afecto (ao que não é estranha a procura de uma proximidade empática entre leitor e personagem), a atenção às novas tecnologias digitais (onde também participam as humanidades digitais e os estudos intermediais), ou a ênfase no compromisso ético da ficção face aos problemas do mundo real. Nos últimos anos, temos encontrado várias tentativas de conceptualizar estas tendências gerais, cada qual propondo o seu sucessor para o pós-modernismo: altermodernismo (associado à actividade crítica de Nicolas Bourriaud), performatismo (Eshelman 2008), digimodernismo (Kirby 2009), automodernismo (Samuels 2009), metamodernismo (proposto por Robin Van den Akker e Timotheus Vermeulen), cosmodernismo (Moraru 2011) ou simplesmente pós-pós-modernismo... embora estas propostas sejam bastante divergentes entre si, partilham a convicção de que tem havido ao longo deste século uma ruptura fundamental com o pós-modernismo e os seus pressupostos, entre os quais avultam a ironia, o distanciamento (pós-político e pós-histórico), o *pastiche* e a “viragem linguística”.

A *autenticidade* – que devemos entender, antes de tudo, como uma rejeição da ironia pós-moderna – tem assumido a função de conceito fulcral que agrega (na medida do possível) estas propostas; ela é, de facto, o valor mais procurado, aquele no qual se reúnem várias das tendências que acabamos de apontar e que contribuem para o desenvolvimento de um discurso muito próprio. Um discurso do qual participa a recusa de uma organização formal explícita, de forma a melhor captar a imponderabilidade da existência real, isto é, o mistério da sua “forma natural” ou “ordenação espontânea”; a procura de uma adesão emocional ou sensorial (em suma, de *imersão*) ao universo diegético, que evita pronunciadamente uma intromissão crítica ou racional; ou a ênfase na visceralidade das experiências descritas, sem que daí resulte no entanto uma transfiguração individual (pelo contrário, dir-se-ia que há uma reformulação do triângulo de Freytag, no qual o desenlace é a reafirmação concludente, depois das várias peripécias, do problema apresentado na introdução)⁵.

Dir-se-ia que esta “vontade de autenticidade” responde ao repto lançado em *Spectres de Marx*, o de um testemunho daquelas realidades que mostrem os insucessos da democracia liberal no final do milénio; de facto, há uma crescente vocação *testemunhal* da ficção contemporânea, e qualquer uma das dez pragas enunciadas por

Derrida (às quais podíamos adicionar a ameaça das alterações climáticas e de uma “sexta onda” de extinção das espécies) tem sido abundantemente referida. Seríamos assim levados a pensar que a ficção literária constituiria, em 2018, o espaço de concretização da “Nova Internacional” proposta por Derrida, o “laço de afinidade, de sofrimento e de esperança” (Derrida 2006: 141) a partir do qual seria possível transformar a ordem global, alargar a noção de democracia e integrar definitivamente o campo económico e o campo social mundiais no direito internacional (*ibidem*: 140). Por outras palavras: o espaço por excelência de crítica e contestação ao capitalismo internacional.

No entanto, forçoso é constatar que a ficção contemporânea está muito longe de corresponder ao repto de Derrida. Por um lado, a conceptualização deste momento “pós-pós-moderno” nem sempre assume um carácter crítico ou contestatário; os referidos “testemunhos dos insucessos da democracia liberal” não estão necessariamente acompanhados de uma reflexão crítica sobre os dilemas da contemporaneidade ou da construção de uma alternativa, estética ou política (a este propósito, será útil lembrar o contraste entre o discurso optimista do “automodernismo” e o distopismo do “digimodernismo” quanto às possibilidades abertas pelas novas tecnologias digitais; Rudrum / Stavris (eds.) 2015: 271-2). Por outro lado, mesmo quando é assumido esse carácter crítico ou contestatário, subsistem várias dúvidas quanto ao lugar efectivo que o “pós-pós-moderno” ocupa na lógica cultural contemporânea: na verdade, não consegue reivindicar para si antigos lugares de contestação, como a *margem* ou a *vanguarda*, pelo que fica retido num espaço muito mais reduzido do que propôs Derrida, ou seja, numa topicalidade que, por regra, confina com a inconsequência.

Em suma: a supremacia do *testemunho* no “pós-pós-modernismo” não funciona de forma alguma como a “Nova Internacional” que Derrida propusera. Dada a relevância que o *regresso ao real* assume na ficção contemporânea, será oportuno lembrar uma advertência de Mark Fisher quanto à grande diferença entre “real” e “realidade”; cruzando Lacan com o discurso contemporâneo sobre as catástrofes ambientais, Fisher afirma:

For Lacan, the Real is what any 'reality' must suppress; indeed, reality constitutes itself through just this repression. The Real is an unrepresentable X, a traumatic void that can only be glimpsed

in the fractures and inconsistencies in the field of apparent reality. So one strategy against capitalist realism could involve invoking the Real(s) underlying the reality that capitalism presents to us. Environmental catastrophe is one such Real. At one level, to be sure, it might look as if Green issues are very far from being 'unrepresentable voids' for capitalist culture. Climate change and the threat of resource-depletion are not being repressed so much as incorporated into advertising and marketing. What this treatment of environmental catastrophe illustrates is the fantasy structure on which capitalist realism depends: a presupposition that resources are infinite, that the earth itself is merely a husk which capital can at a certain point slough off like a used skin, and that any problem can be solved by the market. (...) Yet environmental catastrophe features in late capitalist culture only as a kind of simulacra, its real implications for capitalism too traumatic to be assimilated into the system. The significance of Green critiques is that they suggest that, far from being the only viable political-economic system, capitalism is in fact primed to destroy the entire human environment (2009: 18).

Ou seja, uma incapacidade (ou indisponibilidade) para conceber as implicações profundas de uma determinada situação, para aceder ao *Real* que existe para além das fracturas e inconsistências da *realidade* (uma situação semelhante à manipulação da moralidade ou ao recuo perante a complexidade que apontámos anteriormente). Entre várias disjunções que sustentam o realismo capitalista (o qual revela uma tendência avassaladora para resumir toda a linguagem a proposições contraditórias), a disjunção “vivemos no melhor dos mundos” / “vivemos no fim dos mundos” é de facto um elemento integral da sua mundivisão, como se não fosse possível conceber – *imaginar* – esta situação de um modo mais matizado e (como evitá-lo?) mais complexo. Nestes termos, o *regresso ao real* e o *testemunho* configuram um compromisso ético não com o *Real*, mas com uma acepção muito estreita de *realidade*⁶; um compromisso que nunca é levado até às últimas consequências ou do qual nem sequer se conseguem imaginar as implicações profundas, isto é, algo de radicalmente inócuo e inconsequente (não obstante a generosidade das suas pretensões). Moral da história: não é o testemunho que nos liberta do fim do mundo, é o pressentimento do fim do mundo que nos reduz à condição de testemunhas.

Será que, na procura de *autenticidade* que define a literatura e a arte contemporâneas, não foram sacrificadas outras dimensões importantes do acto artístico, como a imaginação? Com efeito, a imaginação não é um critério especialmente valorizado dentro do “pós-pós- modernismo”; entendida como a capacidade de conceber

objectos e mundos que não estão imediatamente presentes, a imaginação é uma faculdade equívoca, dada a sua incompatibilidade com este novo “jargão da autenticidade”. Talvez seja útil lembrar por fim a distinção que Franco Moretti estabelece, no seu estudo *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture* (o *Bildungsroman* é um género cuja influência na ficção contemporânea é decisiva), entre o princípio da classificação e o princípio da transformação:

When classification is strongest – as in the English 'family romance' and in the classical *Bildungsroman* – narrative transformations have meaning in so far as they lead to a particularly marked ending: one that establishes a classification different from the initial one but nonetheless perfectly clear and stable – definitive, in both senses this term has in English. This teleological rhetoric – the meaning of events lies in their *finality* – is the narrative equivalent of Hegelian thought, with which it shares a strong *normative* vocation: events acquire meaning when they led to *one* ending, and one only.

Under the classification principle, in other words, a story is more meaningful the more truly it manages to *suppress itself as story*. Under the transformation principle – as in the trend represented by Stendhal and Pushkin, or in that from Balzac to Flaubert – the opposite is true: what makes a story meaningful is its narrativity, its being an open-ended process. Meaning is the result not of a fulfilled teleology, but rather, as for Darwin, of the total rejection of such a solution. The ending, the privileged narrative moment of taxonomic mentality, becomes the most *meaningless* one here: *Onegin's* destroyed last chapter, Stendhal's insolently arbitrary closures, or the *Comédie Humaine's* perennially postponed endings are instances of a narrative logic according to which a story's meaning resides precisely in the impossibility of 'fixing' it (Moretti 2000: 7).

É sintomático que o princípio da classificação seja dominante em romances onde a preocupação basilar consiste na afirmação e preservação da identidade pessoal, sendo visível uma aversão à mudança, ao passo que o princípio da transformação é dominante em romances onde há uma maior ênfase na natureza dinâmica das personagens, de tal forma que qualquer tipo de conclusão ou fim se afigura como traição ou apoucamento das potencialidades entretanto descobertas ou imaginadas. A ficção contemporânea mostra em geral uma preferência marcada pelo princípio da classificação, pelo registo e catalogação zelosa das experiências descritas (ou seja, por uma autenticidade que poderia ser posta em causa pelos devaneios e metamorfoses da imaginação). Mas este furor classificativo não implicará um sacrifício da imaginação, elemento sem o qual não

é possível explorar o poder transformador da literatura e das outras artes? E a imaginação só poderá ser reabilitada enquanto *hantologie*, enquanto confluência de pluralidades espectrais? Por enquanto, não sabemos como devolver à literatura a sua energia transfiguradora, em que base, com que propósito.

Bibliografia:

Derrida, Jacques (2006), *Spectres de Marx: l'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée [1993].

Eshelman, Raoul (2008), *Performatism, or the End of Postmodernism*, Aurora (CO), The Davies Group Publishers.

Fisher, Mark (2009), *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Ropley, Zero Books.

Kirby, Alan (2009), *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*, Nova Iorque, Continuum.

Leitch, Vincent B. (1996), *Postmodernism: Local Effects, Global Flows*, Albany, SUNY Press.

Moraru, Christian (2011), *Cosmodernism: American Narrative, Late Globalization, and the New Cultural Imaginary*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

Moretti, Franco (2000), *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, Londres, Verso [1987].

Rudrum, David / Nicholas Stavris (eds.) (2015), *Supplanting the Postmodern: An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century*, Londres, Bloomsbury.

Samuels, Robert (2009), *New Media, Cultural Studies, and Critical Theory after Postmodernism: Automodernity from Zizek to Laclau*, Nova Iorque, Palgrave McMillan.

Spencer, Douglas (2016), *The Architecture of Neoliberalism: How Contemporary Architecture Became an Instrument of Control and Compliance*, Londres, Bloomsbury.

Spuybroek, Lars (2016), *The Sympathy of Things: Ruskin and the Ecology of Design*, Londres, Bloomsbury [2011].

Van den Akker, Robin / Alison Gibbons / Timotheus Vermeulen (eds.) (2017), *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*, Londres, Rowman & Littlefield.

Rui Miguel Mesquita (n. Porto, 10/12/1974) é colaborador do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Doutorado no Ramo de Conhecimento em Literatura, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, com a tese *A Modernidade Romântica: Uma Leitura Comparativa dos Poetas Sophia de Mello Breyner Andresen e John Keats*. Publicou, na colecção Estudos de Literatura Comparada (ILC/ Afrontamento, 2016), o estudo [*A Situação e a Substância: Cinco Ensaios sobre a Ficção de Virginia Woolf e de Maria Velho da Costa*](#) (vencedor do Prémio PEN – Ensaio 2017).

NOTAS

¹ Uma dívida explícita à lista de dez fantasmas que Marx propõe exorcizar em *A Ideologia Alemã* (Derrida 2006: 227-33).

² Qualquer semelhança com o *realismo capitalista* proposto por um conjunto de artistas alemães (Gerhard Richter, Konrad Lueg, Sigmar Polke, Manfred Kuttner), sobretudo depois da exposição “Leben mit Pop – eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus”, realizada em 1963, é uma mera coincidência. Tal não impede, no entanto, a procura de afinidades ou de linhas de continuidade.

³ Será útil lembrarmos aqui a oposição descrita por Ronald Coase entre a firma e o contrato; num artigo publicado em 1937, “The Nature of the Firm”, Coase pretendeu responder à pergunta “qual a razão que leva as empresas a empregar pessoal quando em teoria seria mais barato contratá-las à peça?”. Coase sugere que essa razão seria precisamente a estabilidade de preços que traria a prática de empregar pessoal à medida que as empresas ganhavam dimensão, volume de transações, informação disponível ou extensão das cadeias de fornecimento e distribuição; a criação de empregos dentro da organização seria assim um mecanismo de defesa face às imprevisíveis flutuações dos mercados. Esta preocupação trai, como é evidente, a época em que foi formulada; as sociedades industriais promoviam, com efeito, uma certa imunidade face às agitações do mercado (sobretudo depois de 1945) e uma planificação a longo prazo que permitisse dar retorno aos avultados investimentos que movimentavam. Neste sentido, a empresa industrial seria de facto uma ilha de planeamento – ou de organização racional – no meio dos oceanos revoltos do mercado.

⁴ O estudo de Hal Foster, *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century* (1996), é de facto uma referência fundacional para todas estas reflexões sobre o que sucede ao pós-moderno.

⁵ Como romances *exemplares* destas tendências, apontemos dois sucessos recentes, junto tanto do público como da crítica: o ciclo autobiográfico de Karl Ove Knausgård, *A Minha Luta*, e a “Tetralogia Napolitana” de Elena Ferrante.

⁶ Apesar de inúmeros apelos à *transcendência* nas artes contemporâneas, talvez seja oportuno lembrar aquela definição famosa do *kitsch*: ele é a transcendência sem esforço.

Libretos



ILCML

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

UID/ELT/00500/2013

COMPETE
2020

PORTUGAL
2020



UNIÃO EUROPEIA
Fundos Europeus Estruturais
e de Investimento

POCI-01-0145-FEDER-007339

ISBN 978-989-99999-9-2